

Вадим Вацуро
о Лермонтове





SHOUT
SHARE IT

Annotation

Ни в сочинениях и дошедших до нас письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем нет никаких следов, которые указывали бы на знакомство его с готическим романом XVIII века. Имена Радклиф и Льюиса должны были, однако, попасть в поле его зрения. В 1830 году юноша Лермонтов с особым вниманием читает «Письма и дневники лорда Байрона с заметками о его жизни», изданные Томасом Муром, отмечая черты сходства между своей и Байроновой биографией. В процессе этого чтения Лермонтов неизбежно должен был встретиться с упоминанием Льюиса, с которым Байрон тесно общался в 1813–1817 годах в Англии и Италии. Характеристики Льюиса у Байрона говорят о несомненной и прочной привязанности, но не лишены доли иронии.

- [Лермонтов и М. Льюис](#)



- [notes](#)



[1](#)



[2](#)



[3](#)



[4](#)



[5](#)



[6](#)



[7](#)



[8](#)



[9](#)



[10](#)



[11](#)



[12](#)



[13](#)



[14](#)

Лермонтов и М. Льюис

Ни в сочинениях и дошедших до нас письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем нет никаких следов, которые указывали бы на знакомство его с готическим романом XVIII века. Имена Радклиф и Льюиса должны были, однако, попасть в поле его зрения. В 1830 году юноша Лермонтов с особым вниманием читает «Письма и дневники лорда Байрона с заметками о его жизни», изданные Томасом Муром, отмечая черты сходства между своей и Байроновой биографией^[1]. В процессе этого чтения Лермонтов неизбежно должен был встретиться с упоминанием Льюиса, с которым Байрон тесно общался в 1813–1817 годах в Англии и Италии. Характеристики Льюиса у Байрона говорят о несомненной и прочной привязанности, но не лишены доли иронии. Это «добрый и добродушный человек», хотя слишком словоохотливый и утомительный, «склонный к парадоксам и личностям» (дневниковая запись от 30 ноября 1813 года: Мур 209; Б 67^[2]), вполне достойный собеседник г-жи де Сталь: «оба упрямы, умны, чудаковаты, болтливы и визгливы» (запись от 16 января 1814 года: Мур 217; Б 79). «Он очень хороший человек и очень вам предан», — пишет Байрон Муру 10 июля 1817 года (Мур 362; Б 150). Из кратких характеристик и попутных зарисовок выступают контуры весьма незаурядной литературной фигуры: Льюис разговаривает с г-жой де Сталь о «Клариссе Гарлоу» Ричардсона (которую Сталь называет «совершенством»), о Байроне и о его, Льюиса, собственной литературной деятельности, причем знаменитая собеседница «до тошноты надоела» Льюису своими похвалами (Мур 216–217; Б 79). Подтрунивая над простодушным авторским тщеславием Льюиса, Байрон, однако, соглашается, что «как писатель он очень хорош» (цитированная запись от 30 ноября 1813 года), а в письме С. Роджерсу от 4 апреля 1817 года из Венеции вспоминает, как Льюис в Диодати осенью прошлого, 1816 года перевел ему «Фауста» прямо с листа (Мур 349). В этой связи становится особенно интересным резко критический отзыв о «Монахе», содержащийся в записи от 6 декабря 1813 года, где Байрон напал на «неестественность» и экзальтированный эротизм романа. «Не могу себе представить, как можно написать такое в двадцать лет — тогдашний возраст автора. <...> Я никогда не читал этого издания и заглянул в него из любопытства, вспомнив, сколько шуму оно наделало и какую репутацию создало Льюису» (Мур 213; Б 73–74). Если этот отзыв попал на глаза Лермонтову, он должен был пробудить его интерес к роману. Родственник

Лермонтова А. П. Шан-Гирей свидетельствовал, что одновременно с Байроном Лермонтов читал и «поэтические произведения Вальтера Скотта» в английском оригинале; английского В. Скотта несколько позднее, в 1832–1834 годах, видел у Лермонтова и А. М. Меринский^[3]. К сожалению, мы не знаем, какое именно это было издание. Естественно предположить, однако, что в руках у Лермонтова было собрание поэтических произведений Скотта, вышедшее (и, может быть, купленное) почти одновременно с «Письмами и дневниками» Байрона в 1830 году; известие о выходе его очередного тома появилось в русской печати в начале февраля 1831 года^[4]. Именно в этом издании было помещено написанное Скоттом в апреле 1830 года обширное предисловие к «Гленфинласу», где была рассказана история публикации его баллад в сборнике Льюиса «Удивительные рассказы» («Tales of Wonder»). Портрет самого Льюиса, «друга» В. Скотта, вставал с этих страниц чрезвычайно выразительно: «один из самых щедрых и доброжелательных из всех людей» был совершенно не искушен в делах книгоиздания и книжной торговли, и сборник, им изданный, потерпел сокрушительный провал; журнальная и газетная критика, пародисты и публика, говорит Скотт, осмеивали его с тем же одушевлением, с каким ранее аплодировали. Между тем ждали от него многого, — и в этом месте предисловия Скотт несколькими штрихами обрисовывает литературную репутацию издателя: популярность его и его сочинений «казались гарантией успеха, необычайная благосклонность, с какой была встречена постановка его „Призрака в замке“ [The Castle Spectre], еще более поддерживала веру в надежность его нового предприятия. Я с готовностью согласился предоставить баллады „Гленфинлас“, „Канун Иванова дня“ и еще одну или две менее значительных <...>. Мистер Саути, истинный столп поэтической мощи [a tower of strength], добавил „Старуху из Беркли“, „Лорда Вильяма“ и несколько других интересных баллад в том же роде в готовящееся собрание». Скотт рассказывал далее о редакторской работе Льюиса, на которую он имел право, ибо «немногие лучше него владели рифмой и мелодикой стиха»^[5]. Напомним, что почти все названные Скоттом баллады из «Tales of Wonder» были переведены Жуковским и вошли как классика в русскую поэзию: «Канун Иванова дня» был известен русскому читателю как «Смальгольмский барон», «Старуха из Беркли» как «Баллада о том, как одна старушка ехала верхом на черном коне...», «Лорд Вильям» как «Варвик». Если Лермонтову попали на глаза эти фрагменты, они должны были стимулировать его интерес к собственной деятельности короткого приятеля Байрона и

Вальтера Скотта.

Быть может, неслучайны поэтому те связи, которые обнаруживаются между известной нам уже балладой Льюиса «Алонзо и Имогена» и стихотворением Лермонтова «Гость».

«Гость» («Кларису юноша любил...») разрабатывает балладный сюжет о мертвом женихе, пришедшем покарать изменившую невесту. В резюмирующей статье в «Лермонтовской энциклопедии» Р. Ю. Данилевский вспоминает «Духовидца» Шиллера и «Монаха» Льюиса как примеры распространенности этого сюжета в преромантической литературе и вслед за другими исследователями называет в качестве наиболее вероятного источника «Ленору» Бюргера^[6]. Этим практически исчерпывается историко-литературный комментарий к тексту стихотворения.

Между тем сюжет «Леноры» не только не близок, но прямо противоположен сюжету «Гостя». Ленора не изменяет мертвому жениху — напротив, она вызывает его из могилы постоянной верностью его памяти.

Выше мы указывали, что преромантическая литература вынуждена была менять фольклорную мотивировку «наказания» Леноры, ставя ей в вину ропот на Провидение. О наказании за измену можно говорить только в отношении сюжетов типа «Вильям и Маргарет», о которых у нас уже также шла речь, — однако лишь один из известных нам балладных текстов содержит все те сцены, мотивировки и детали, которые мы находим в «Госте». Этот текст — баллада Льюиса об Алонзо и Имогене.

Обе баллады начинаются сценой отъезда любовника на войну и прощания с возлюбленной, которая дает клятву сохранять своему суженому верность и за гробом. Лермонтов разворачивает эту сцену, усиливая звучание клятвы: Калмар вынужден уехать в самый канун венчания, когда уже «в церкви поп с венцами ждет». При расставании он требует от Кларисы загробной верности и получает ответ:

С тобою в храм и в гроб с тобой!..

Это довольно точно соответствует льюисовскому:

Mort ou vivant, je te promets
De te rester toujours fidelle.

Мы пользуемся не оригиналом, а французским переводом, ибо баллада Лермонтова ближе к нему, нежели к френетической версии английского текста, что особенно ясно в концовке.

Следует иметь в виду также, что во французском переводе баллада распространялась и вне романа, как самостоятельный текст. Подлинник ее Льюис перепечатал в тех самых «Tales of Wonder», о которых рассказывал Скотт, — но у нас нет оснований допускать, что Лермонтов был знаком с этим редким изданием. И в оригинале, и в переводе, как мы знаем, возлюбленная произносит клятву, предвосхищающую дальнейшее течение событий: если я нарушу обещание, говорит она, пусть тогда призрак Алонзо явится на брачном пиршестве и унесет меня с собой в могилу, воскликнув: «Она была моей женой!» («Elle était ta femme!»). Этого у Лермонтова нет, хотя, как мы говорили, брачный обряд уже готовился. Проходит год (у Лермонтова: «Вот и весна явилась вновь», у Льюиса: «Douze mois se sont écoulés»), и девушка отдает свою руку другому (у Льюиса — барону, соблазнившему ее богатством и блеском имени, у Лермонтова претендент не описывается). Следует картина брачного пира. И у Лермонтова, и у Льюиса она занимает всю строфу и контрастно завершается стихом о появлении незнакомого гостя:

Joyeux festin va commencer;
En chantant l'épouse nouvelle,
Chaque ami vient de se placer...
Un étranger est auprès d'elle.

С невестой под руку жених
Пирует за столом,
Гостей обходит и родных
Стакан, шипя вином.
Пир брачный весело шумит;
Лишь молча гость один сидит.

Далее описывается гость. Он в воинском облачении; его лицо закрыто шлемом («Под холодной сталью лик»; «Son casque le couvrait si bien / Que chacun en vain l'examine»); он сидит неподвижно, безмолвно и вызывает страх:

Сидит он прям и недвижим,
И речь начать боятся с ним...

Son air, son maintien, son aspect
Et surtout sa taille imposante
Semblent imprimer le respect,
Et je ne sais quelle épouvante.

.....

Immobile, il ne disait rien...

Близость этих деталей не predetermined фольклорным архетипом сюжета (муж на свадьбе жены в этом последнем является неузнанным), но мотивировка — закрытый шлем, из-под которого не видно лица, — принадлежит литературной балладе. Мы имеем дело не с общностью сюжета, а с близостью текстов.

Невеста обращается к нему с просьбой открыть лицо и принять участие в пиршестве.

Не стон, не вздох он испустил —
Какой-то странный звук
Невольным страхом поразил
Мою невесту вдруг.
Все гости: ах! — открыл пришлец
Лицо свое: то был мертвец.

Здесь стихотворение Лермонтова превращается уже в вольный перевод. У Льюиса:

Le guerrier se rend à ses vœux
O ciel! ô surprise effroyable!
Son casque ouvert a tous les yeux
Présente un spectre épouvantable.

В этом месте перевод существенно отклоняется от английского подлинника, где далее следует натуралистическое изображение мертвого лица, по которому ползут черви. Французский переводчик убрал все эти детали; изменил он и концовку, в которой описаны ежегодные призрачные оргии в опустевшем замке, со скелетами, пьющими кровь из черепов. У Лермонтова также нет этих деталей: перед его глазами явно был не подлинник, а французский перевод баллады.

Концовка «Гостя» — три заключительные строфы — соответствует семи заключительным катренам французского текста. И Алонзо и Калмар открывают свое инкогнито:

Reconnais-tu bien maintenant
Alonzo mort en Palestine?

Калмар твой пал на битве — там,
В отчаянной борьбе.

Оба напоминают изменнице ее клятву в загробной верности:

Tu disais: «Il me trouvera
Mort ou vivant, toujours fidelle».

«Ты помнишь ли, — сказал скелет, —
Свою прощальну речь:
Калмар забыт не будет мной;
С тобою в храм и в гроб с тобой!»

Оба увлекают невесту в могилу:

Il saisit de ses bras hideux
Son infidelle qui l'implore...
Ils avaient disparu tous deux...

Он обхватил ее рукой,
И оба скрылись под землей.

Любопытно, что в этой сцене у Лермонтова появляются мелкие детали, которые есть только в подлиннике баллады. Так, призрак Алонзо утаскивает свою кричащую жертву именно под землю, как у Лермонтова, а не исчезает с ней, как во французской версии (ср. ориг.: «Sank with his prey through the wide-yawning ground»). Возможно, впрочем, что это случайное совпадение.

Заключительная строфа баллады, смягченная французским переводчиком, еще более смягчена у Лермонтова:

Imagine y vient tous les ans
Dans ses habits fiancee;
Poussant toujours des cris pendants,
Toujours par le spectre embrassee.

В том доме каждый круглый год
Две тени, говорят
(Когда меж звезд луна бредет,
И все живые спят),
Являются, как легкий дым,
Бродя по комнатам пустым!..

Переработка Лермонтовым баллады об Алонзо и Имогене позволяет предположить с большой степенью вероятности знакомство молодого поэта с французским текстом «Монаха» — но еще не говорит о воздействии на него готической традиции. Он использует балладный сюжет в ряду других, разрабатывающих тему измены возлюбленной, и, по-видимому, рассматривает его как фольклорный. «Гость» носит подзаголовок «Быль» и разворачивает ту же тему возвращения мертвого жениха к изменнице, которая намечена уже в «Русской песне» 1830 года («Клоками белый снег валится...»); как и эта последняя, «Гость» имеет автобиографический подтекст. К сожалению, баллада не поддается датированию, и потому нельзя определить направление эволюции темы. Впрочем, с этим сюжетом мы встретимся еще раз — в историческом романе «<Вадим>», который пишется в 1833–1834 годах.

Связь «<Вадима>» с традицией французской «неистовой словесности» представляется несомненной. Еще С. И. Родзевич установил переклички и аналогии в самой обрисовке героев между юношеским романом Лермонтова и «Бюгом-Жаргалем» (и в особенности «Собором Парижской Богоматери») В. Гюго^[8]; позднее Б. В. Томашевский указал на сюжетную реминисценцию из «Шуанов» Бальзака^[9]. В этой связи Томашевский вспоминал и «Монаха» Льюиса, впрочем избегая прямых аналогий^[10]. Вообще то, что успел написать Лермонтов, — а роман прерывается в самый момент завязки, — не дает возможности судить о замысле в целом; нам важно, однако, обратить внимание на точки соприкосновения и — что, быть может, еще важнее — на точки отталкивания от типовой структуры готического романа, уже частью отмеченные исследователями. В абсолютном своем большинстве они связаны с образом Вадима и с той сюжетной линией, которая этим образом предопределена.

Сам тип Вадима находится в отдаленном генетическом родстве с героями-злодеями готических романов. Его ближайшие аналоги — Квазимодо и Клод Фролло из «Собора Парижской Богоматери» и, возможно, Хабибра из «Бюга-Жаргала»; вероятно, к ним следует причислить еще горбуна-карлика Эльски из «Черного карлика» В. Скотта. Каждый из этих аналогов дал Лермонтову краски для общей характерологической картины, но по концепции образ не тождествен ни одному из них: гиперболизированный характер с чертами демонизма, наделенный сверхчеловеческой волей, страстями и страданием, он является своеобразным предвосхищением лермонтовского

Демона. Интеллект и рефлексия отличают его от Квазимодо, отверженность и физическое уродство — от Клода Фролло. Нельзя, однако, выпускать из виду, что история Вадима могла в дальнейшем быть развита по-разному: владеющая им идея мести могла самоуничтожиться и привести к гибели героя (как в «Куно фон Кибурге» Цшокке или в «Гуго фон Брахте» Николая Бестужева), погубить героиню (вариант «Демона») и т. п., — иными словами, по написанной части романа мы не можем сколько-нибудь определенно судить о концепции образа. Несомненно, однако, что в написанной части романа черты готического героя-злодея слабо проступают в облике и самом строе чувств Вадима и что эти черты приходят не непосредственно из готического романа, а пропущенными через призму френетической и байронической традиции. Таков прежде всего мотив инцестуальной любви к сестре, который обычно связывают с «Рене» Шатобриана. В «Рене», однако, совершенно иной рисунок образа и иной характер чувства: это не испепеляющая страсть, в которой столько же духовного, сколько физического начала и которая действительно сближает Вадима с Амброзио из «Монаха». Заметим, что именно здесь Лермонтов ближе всего к Гюго: признание Вадима Ольге, вплоть до детали, материализующей страсть (грудь любовника, истерзанная им самим), повторяет сцену любовной мольбы Клода Фролло перед Эсмеральдой^[11]. В свою очередь, Гюго в этой и подобных сценах довольно близко следует именно «Монаху» — да и сама концепция образа священника, попавшего во власть стихийного и непреодолимого чувства, подсказана Гюго Льюисом^[12]. Другая деталь, опосредованно идущая из готического романа, — описание взгляда Вадима: «Этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках» (VI, 9). Эта портретная черта восходит к «Гяуру» Байрона, а через него — к портрету Скедони в «Итальянце» Радклиф, на что уже указывала современная Лермонтову критика.

Чрезвычайно интересный пример контаминации готического мотива представляет «народное предание» (включенное в 9-ю главу романа) о девушке, чей жених был убит на войне. «Долго ждала красавица своего суженого; наконец вышла замуж за другого; на первую ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель; „она моя“, говорил он — и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей — где на месте сердца у него была кровавая рана; призывали попа со крестом и святой водою; и выгнали опоздавшего

гостя; и, выходя, он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его. Ровно через сорок дней невеста умерла чахоткою, а супруга ее нигде не могли сыскать» (36). Здесь как бы сплетаются сюжетные мотивы раннего «Гостя» («Как пришлец иноплеменный...», 1830) — измена прежней возлюбленной не наказывается, а оплакивается; «Гостя» («Кларису юноша любил...») и «Русской песни» 1830 года с фольклорно-балладным сюжетом, в сознании Лермонтова ассоциативно связанным со «Светланой» Жуковского^[13]; они осложнены деталями, заимствованными из русского фольклора и быта, а с другой стороны — из стилистического арсенала «неистовой словесности» (мертвец прижимает невесту к «кровавой ране» на месте сердца). Подобную же трансформацию претерпевают и другие мотивы и детали, вероятно восходящие в конечном счете к готической традиции. Они концентрируются в сценах бунта. Так, едва ли не к «Монаху» Льюиса восходит сцена у ворот монастыря в главе 15, где толпа убивает Наталью Сергеевну Палицыну. Как мы помним, в «Монахе» этот эпизод (расправа над настоятельницей обители Святой Клары) развернут и детализирован; у Лермонтова он дан почти намеком — но описание трупa жертвы («обезображенный, он едва походил на брeнные остатки человека»; VI, 64) находит почти текстуальную параллель у Льюиса.

С готической традицией оказалось связанным и «рембрандтовское освещение» — одна из характернейших особенностей поэтики лермонтовского романа. На эту связь обратил внимание Б. М. Эйхенбаум в своей работе 1924 года. «Контрасты яркого света и тени», замечал исследователь, придавали описываемым сценам «характер мрачной фантастики — живописная деталь, тоже роднящая роман Лермонтова с романом ужасов (в том числе и с Гюго)». Пятно света выхватывает из темноты лоб и щеку Ольги, сидящей перед свечой, губы Вадима, «скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой», часть интерьера храма. Совершенно такое же описание исследователь разыскал в «Мельмоте Скитальце» Метьюрина^[14]. <... >

Примечания

См. об этом подробно: *Гласе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова* // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 91–101.

Во внутритекстовых ссылках применяются сокращения (с указанием стр.): Мур — *Moore Th.* The Life, Letters and Journals of Lord Byron / New and complete ed. London, 1860; Б — *Байрон Дж.* Дневники; Письма / Изд. подгот. З. Е. Александрова, А. А. Елистратова, А. Н. Николюкин. М., 1963 (Лит. памятники).

Воспоминания 1989. С. 36, 174.

Колокольчик. 1831. 3 февраля. № 10. С. 40; *Левин Ю.Д*
Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха
романтизма. Л., 1975. С. 59 (№ 500).

Scott W. Glenfinlas, or Lord Ronald's Coronach: Introductory note
// The poetical works of Sir Walter Scott, with the author's introd.
and notes / Ed. by J. L. Robertson. London: O.U.P., 1913. P. 685.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 118.

Lewis M. G. LeMoine... Paris, 1802.T.3. P. 143–146; Cp.:
Lewis M. G. The Monk. London; N.Y., 1959. P. 306–308.

См.: Родзевич С. И. Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 13
и сл.

Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // ЛН. Т. 43–44. С. 469–516. Ср. также: *Якубович Д. П.* Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. VII сер. Отд. обществ. наук. 1935. № 3. С. 246–249.

Вслед за Б. В. Томашевским на эту связь указывали также Е. Гоцило (*Goscilo H. «Vadim»: Content and Context // Lermontov M. Vadim. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 9–32*) и М. Г. Альтшуллер (*Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 262–263*).

Родзевич С. И. Указ. соч. С. 14.

Baldensperger F. Le Moine de Lewis dans la littérature française //
The English Gothic Novel: A Miscellany in 4 vols. <...> Salzburg,
1986. Vol. 4. P. 175.

См. об этом: Уилкинсон Дж. К источникам «Русской песни» Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 251–254.

Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 132, 133.